

**Un canone tecno-estetico del Made in Italy:
pattern tra arte, architettura e design
in un interno della Querini Stampalia**

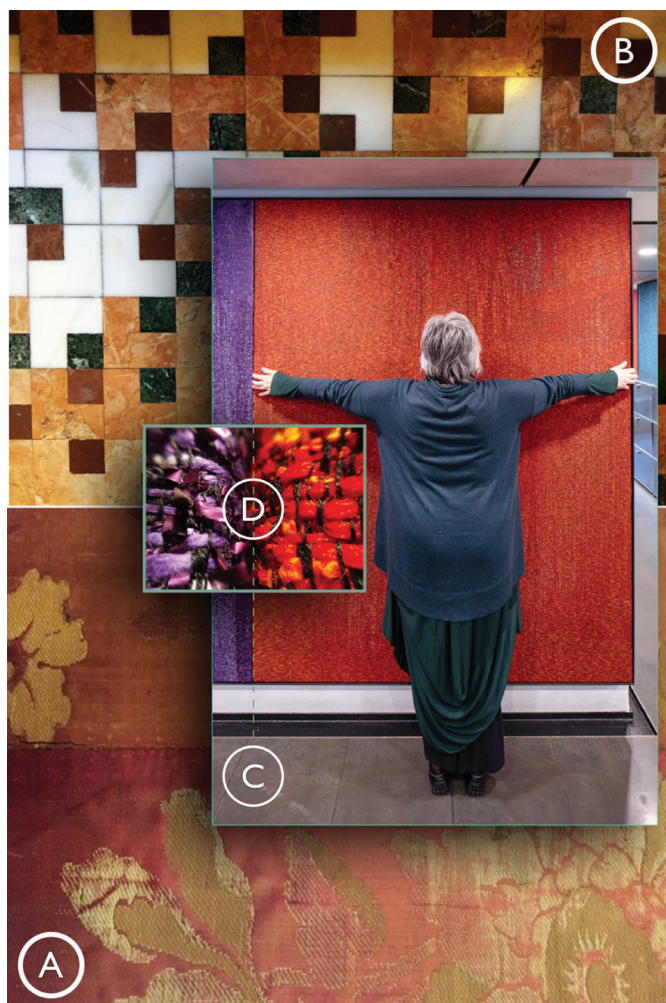
Fabrizio Gay

Senza che il mondo degli oggetti d'uso quotidiano e i diversi domini sociali di "arte", "architettura" e "design" si confondano del tutto tra loro nelle realtà dei mercati, dei mestieri e degli usi, appaiono oggi sempre più frequenti (e necessarie) opere d'arte esplicitamente concepite come casi di "site-specific design", cioè pensate come oggetti che, pur provenendo dalle genealogie tecniche del design o dell'artigianato artistico, chiedono anche di essere usati e interpretati sia come pezzi d'arte, sia come parti funzionali di specifici spazi architettonici e luoghi geografici. Sono opere queste concepite al contempo come consueti oggetti di servizio e come supporti di pratiche estetiche giacché sono destinate a entrare in una precisa "risonanza semiotica" con il luogo del quale si propongono di diventare parte integrante e, talora, testimoni di una memoria interpretativa localizzata. Perciò sono oggetti per i quali è rilevante la realtà dello statuto pubblicamente conferito dalle etichette commerciali del "Made in ..." e del "Made for ..."; dunque, comprendere l'ambiguo statuto di questi "oggetti integranti" e "tematici" può aiutarci a cogliere quella che credo sia una concreta e razionale linea evolutiva nella nebulosa nozione di Made in Italy e nelle sue contraddittorie connotazioni che difficilmente troveranno una misura attendibile nel cosiddetto *Country of Origin Effect*¹.

Due pattern

L'ambiguità positiva degli strani "oggetti integranti" citati sopra consiste anche nel loro frequente confondersi tra i complementi abituali o decorativi di un ambiente; sono opere che spesso non impongono ieraticamente al primo incontro la loro aura, ma la insinuano e costruiscono in modo quasi subliminale, invitando lentamente il visitatore a un'esperienza di osservatore e di spettatore.

Per esempio, chi entra alla caffetteria al pianterreno del palazzo veneziano della Fondazione Querini Stampalia, se non sa di trovarsi di fronte a un'opera di Maria Morganti del 2017 intitolata *Svolgimento di un quadro*, vedendo la sequenza policroma di 35 arazzi intelaiati che ricopre interamente le pareti delle tre stanze contigue, probabilmente ne gode l'effetto avvolgente e panoramico ritenendoli, forse, il prodot-



A – Un campione dalla collezione dei tessuti della Fondazione Querini Stampalia;
 B – Carlo Scarpa, pavimento in *opus sectile* (1963) in Biancone di Vicenza, Rosso di Verona, Rosa di Prun, Verde Alpi venato, Rosso scuro di Prun;
 C – Maria Morganti, arazzi parte dell'istallazione *Svolgimento di un quadro* (2017) realizzati con la manifattura Bonotto per la caffetteria della Fondazione Querini Stampalia;
 D – particolare della giuntura tra i due arazzi in fig. C

to routinario di un interior designer. Visto da lontano, ciascuno di quegli arazzi – tutti tesi in telai alti 205 cm, larghi prevalentemente 160 cm e incorniciati da un profilo in ferro a “L” nero – figura solo una campitura apparentemente monocroma e una testura tanto ruvida che sembra assorbire ogni riflesso. Ogni arazzo appare come un semplice “pannello”, una qualche versione tessile dei variegati tipi di “pannelli” – in travertino, cemento lavato, ottone, stucco lucido, pseudo marmorino, legno – messi in opera nei celeberrimi restauri che hanno fatto della Fondazione Querini Stampalia la “vera icona” del secondo Novecento veneziano.

Dunque, a un primo sguardo, sulle pareti si vedono letteralmente solo dei “pannelli di tappezzeria”, ciascuno quasi d’un solo colore, tutti occorrenze di un oggetto decorativo “quasi” consueto nel *corpus* dei tipici componenti degli interni veneziani, come potrebbe capire anche il più distratto dei visitatori che, recandosi nella pinacoteca ai piani superiori, trova il ricco campionario di stoffe tessute, passamanerie, tende e code della sette-ottocentesca dimora nobiliare dei Querini. Senza confondersi con brani del settecentesco broccato *lancé* del *Salotto rosso* o dell’ottocentesca tappezzeria in seta del *Salotto verde* dei Querini, gli arazzi di Maria Morganti e Giovanni Bonotto al pianterreno del palazzo si classificano partendo dalle analogie e dagli scarti che li assimilano e li differenziano dai tipi e dai generi dei pregiati pezzi d’artigianato artistico antico e moderno – tappezzerie, pannelli di travertino e pietra d’Istria, stucchi e marmorini, cassettoni, boiserie, tarsie lapidee ... – che si trovano sotto lo stesso tetto illustre. Ma questi moderni pannelli in tessuto, più che pezzi da museo, appaiono come arredi di uno spazio di servizio stipato di tavolini e profumo di caffè; qui gli arazzi della Morganti, con la loro *affordance*, comunicano all’utente della caffetteria l’invito a sedersi a fianco, a palpare la superficie morbida e guardare da vicino, a entrare visivamente nelle campiture apparentemente omogenee ma che, avvicinandosi, rivelano una crescente sgranatura in una profondità policroma ed eterogenea di trame e orditi. Avvicinandosi, quella campitura si rivela assai più eterogenea e policroma, consistente in un *pattern* stocastico e aggrumato di alcuni filati diversi tra loro per materia, colore e riflettanza. Si può forse cogliere un’analogia ritmica tra i *pattern* tessili millimetrici degli arazzi della caffetteria visti da molto vicino e il *pattern* quasi decimetrico che, a una decina di metri da lì, Carlo Scarpa confe-



ri all'*opus sectile* di cinque colori che forma il pavimento del “nuovo ingresso” che l’architetto aprì nel 1961-63. Quel celeberrimo pavimento a tarsia è composto da tessere lapidee su maglia quadrata e di forma derivata dalla scomposizione di un quadrato di 14x14 cm in due pezzi: uno a “L” (14x14) costituito da tre dei quadranti, l’altro (7x7) è il quadrante rimanente. Il modulo del *pattern* è quindi un quadrato avente tre quadranti chiari – in Biancone di Vicenza, oppure in Rosso Verona, oppure in Rosa di Prun – e il rimanente quadrante scuro in marmo Verde Alpi, oppure in Rosso fosco. Scarpa ha disposto questo modulo variandone sempre la direzione e l’accostamento di tinte, ma non lo ha fatto in modo casuale, giacché ha evitato di formare simmetrie centrali attorno ai vertici e di agglomerarvi anche solo quattro quadrantini scuri dello stesso colore. Quattro quadranti scuri alternati (a scacchiera) s’incontrano in un solo caso, in un vertice allineato lungo l’asse del nartece su canale. Per tutto il resto dell’*opus* quadrato Scarpa esplora una combinatoria che evita puntualmente di seguire estese simmetrie traslatorie e rotatorie, nonché le proprietà geometriche di tassellazione possedute dalla figura del “quadrato chiaro con un quadrante scuro”. Si tratta infatti, come si dice in gergo geometrico, di una figura “autopavimentante”², cioè scomponibile (in modo frattale) in figure omotetiche a sé stessa, dunque capace d’innescare particolari sistemi di tassellazione periodica a diversa scala. Ma le aree del pavimento descrivibili con questo dispositivo sono rare e complicate dalla combinatoria dei cinque colori.

Insomma, ciò che informa il *pattern* dell’*opus sectile* della Querini non è certo il caso³ e neppure – almeno sembra – una semplice regola da gioco matematico. La regola c’è, ma sembra definibile solo per esclusioni, cioè (paradossalmente) come l’integrale delle proprie eccezioni. Per dirlo con un ossimoro di Valeriano Pastor – il miglior erede e interprete del progetto scarpiano della Querini – si tratta di una “*taxi ataktos*, [...] un procedimento d’invenzione tentativo”⁴.

Pastor si spiega ricordando uno dei primi disegni planimetrici in scala del progetto Querini⁵ tracciati da Scarpa dov’egli rappresenta chiaramente l’*opus sectile* definendolo attraverso la citazione letterale (la trasposizione in tarsia) del “Fasciato” (1925) di Josef Albers: un’opera astratta che “tesse” un gioco intermittente figura-sfondo in tre colori di due ordini ortogonali di strisce alternate, come una trama e un ordito. Per quanto lontana dalla soluzione finale, questa tra-





sposizione di un motivo tra diversi tipi di artefatti visuali astratti testimonia l'interesse di Scarpa per l'*optische Gestaltung* degli Albers e il fatto che l'architetto veneziano situasse la posta in gioco del suo *pattern* lapideo nella stessa ricerca che il pittore e teorico tedesco esplorava analiticamente, cioè in un procedimento di retorica visiva sul "piano plastico"⁶ (astratto).

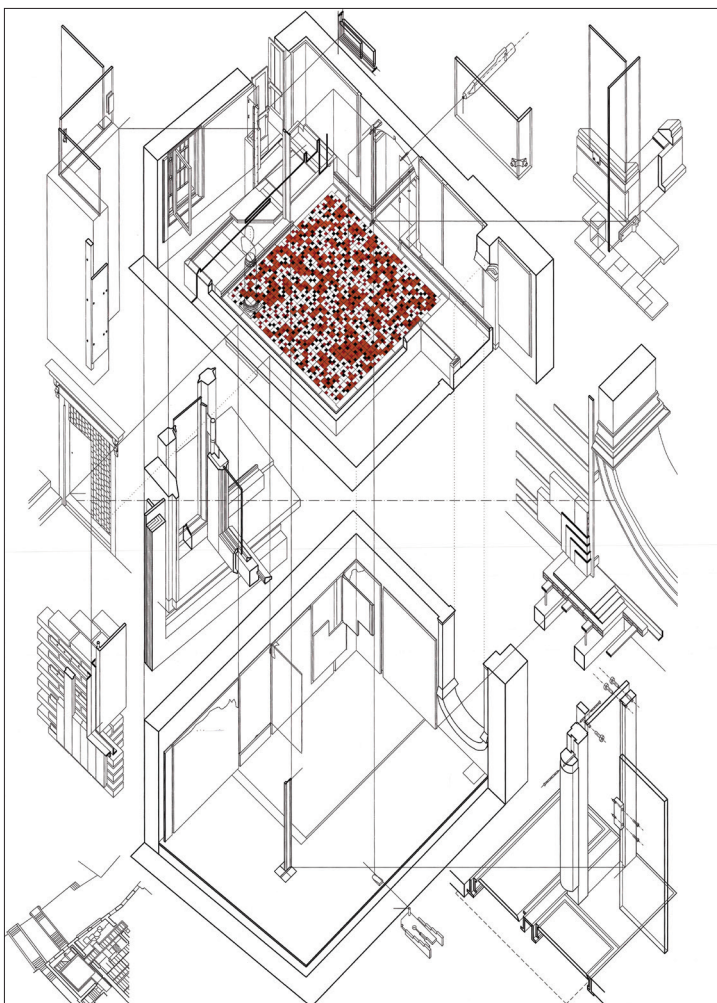
È, invece, sul "piano iconico" che il millimetrico *pattern* degli arazzi della caffetteria, a sua volta, testimonia un'altra storia di trasposizioni tra artefatti visuali, media e mestieri diversi; trasposizioni che danno senso a quel luogo conservandovi la memoria di gesti essenziali.

Il canone del "Made in Querini"

Svolgimento di un quadro (2017) è un'installazione permanente che nasce specificamente per la caffetteria della Querini su invito (2015) della curatrice, Chiara Bertola. Come annuncia il titolo, l'opera si pone letteralmente come lo "svolgimento" spaziale di un precedente quadro di Maria Morganti del 2008, donato al museo Querini: un monocromo verde di 90x125 cm che sostituisce esattamente la tela soprapporta della "Sala dell'800". Questa tela monocroma, a sua volta, nasce come opera in sito e – secondo la modalità abituale dei *Diari* e delle *Stratificazioni* della Morganti – come sovrapposizione, strato dopo strato, di molte campiture monocrome, ormai visibilmente elencate solo dalla sequenza ordinata di loro sottili rimanenze scoperte nel bordo superiore della tela. Ciascuna campitura è intesa come liberazione di una "memoria cromatica" che l'artista ha eletto frequentando i quadri, la luce e gli oggetti di quella sala. Dunque la tela contiene e testimonia una ricerca del "giusto colore" attraverso i più sentiti campioni cromatici di un dato ambiente, decantati "a memoria" dall'artista.

Dobbiamo aggiungere che quella tela – la *Sedimentazione* giunta al verde della Sala dell'800 – era, a sua volta, parte di un lavoro sistematico di Maria Morganti dedicato alla pinacoteca queriniana; l'artista aveva elaborato a lungo, per ben quindici mesi, il tema dei dipinti sovrapporta stratificati progressivamente in quindici e più strati di acrilico per cinque altre sale della pinacoteca. Si tratta delle *Sedimentazioni*: cinque tele soprapporta che, esposte in loco, nella mostra *Diario Cromatico* (2008)⁷, e intraviste insieme nell'*enfilade* delle stanze, potevano ritenersi a loro volta i cinque strati di una sorta di "meta-qua-





Assonometria svolta del “nuovo ingresso” (1961-63) della Fondazione Querini Stampalia
con bussola in cristallo, pavimento in *opus sectile* e controsoffitto in stucco rosso.
Grafico di Cristian Visintin

dro”⁸. Infine, quelle cinque tele queriniane sono state poi ricomposte, allineate, appoggiate lungo i sette metri e mezzo del battiscopa lapideo di una sala del Museo veronese di Castelveccchio, in una memorabile mostra del 2010 – “L’Unità di Misura è il Colore”⁹ – dove hanno dato ancora una diversa prova della loro capacità di esemplificare la ricerca e la liberazione di un colore topico.

Dunque, con l’istallazione *Sviluppo di un quadro* Maria Morganti ha trovato un’altra forma efficace per evolvere quella stessa sua tecnica di trasposizione e archiviazione stratigrafica; stavolta traducendola in una sequenza spaziale di pannelli tessili che conservano magnificandola una memoria delle pennellate originarie. La registrazione del gesto è accaduta forse nel passaggio dalla pittura alla tessitura – grazie alle competenze e ai mezzi della manifattura Bonotto – attraverso una codifica digitale del *pattern* pittorico opportunamente fotografato per rivelare risultanze degli strati sepolti. Sebbene la campitura in acrilico non si mescoli generalmente agli strati asciutti stesi precedentemente, tuttavia le pennellate dell’ultimo strato di colore possono lasciare parziali trasparenze e sommarsi alle marche testurali sottostanti. La fotografia del dipinto e la sua traduzione digitale nei filati tessili può forse magnificare queste marche come un *pattern* embrionalmente policromo. Ecco forse il perché – in viaggi di andata e ritorno tra analogico e digitale – gli arazzi astratti e quasi monocromi di Maria Morganti comunicano qualcosa di simile alla traccia (iconica) del gesto pittorico dell’artista, riproducendolo nel suo sgranarsi in un *pattern* tessile policromo.

Frutto di una manualità aumentata dal digitale, questi arazzi di ambiguo dominio – oggetti di pittura, di architettura o di *interior design* – richiamano la presenza di molti altri *pattern* esposti nel medesimo palazzo; anzitutto di quell’*opus sectile* di Carlo Scarpa che vale ancora oggi come una sorta di esemplificazione geometrica – quasi un manifesto – di ciò che forse si dovrebbe chiamare il “canone” morfologico della Querini scarpiana.

Il *pattern* lapideo di Scarpa testimonia un grado di complessità non più raggiunto dai successivi interventi architettonici di Mario Botta. Ma questa complessità perduta dall’architettura di Botta è stata risarcita o sviluppata in un altro modo, senza nostalgie e caricature architettoniche, come in parte abbiamo visto con le opere queriniane di Maria Morganti. Queste opere sono parte di una molto ampia impresa cura-

toriale di Chiara Bertola e di una direzione che ha saputo trasformare la Querini da “museo di una casa” alla “casa di un museo”, aprendo la casa al presente storico.

Impegnata da quasi un ventennio nel progetto “Conservare il futuro”¹⁰, la Querini ha promosso il confronto più diretto dei suoi reperti museali con opere contemporanee, alcune delle quali – donate dagli artisti – sono divenute parte essenziale delle collezioni permanenti del museo. Le mostre temporanee hanno così lasciato una traccia stabile nelle sale del museo costituendo un *corpus* davvero bifronte, rivolto al passato e al futuro in una tensione tra scenari di valori in attualizzazione. Queste opere cercano così di dare un avvenire più complesso al *corpus* queriniano mettendo in chiaro la consapevolezza del fatto che “le tradizioni” chiedono di essere reinventate quotidianamente giacché i valori da tramandare, per essere ancora intelligibili e attualizzabili, sono sempre negoziati tra le opposte necessità della memoria e della nuova destinazione.

L'efficacia topica delle opere di Maria Morganti, Mariateresa Sartori, Mauro Sambo, Stefano Arienti e di Elisabetta Di Maggio alla Querini mette così in luce delle strategie di valorizzazione molto chiare. È perciò che si possono proporre le caratteristiche canoniche del “Made in Querini” come modello per un'accezione più nitida ed evoluta del Made in Italy.

Il pattern e il figurale

Il rischio del confronto e (inevitabile) “negoziato” tra memoria e destino della Querini è stato chiaramente formulato e calcolato da Chiara Bertola coltivando un gruppo di artisti accomunati da una speciale sensibilità per quel luogo e una rara attitudine a produrre opere in complementarità di altre, inserendosi sullo sfondo di un ambiente o negli interstizi, nei margini dello spazio espositivo, ponendo le loro opere quasi al rango di apparato museografico, di glossa, di commento e perseguendo una risonanza corale dello spazio esposto. Sono tali le opere queriniane di Maria Morganti, Mariateresa Sartori, Mauro Sambo, Stefano Arienti, Elisabetta Di Maggio e di altri ancora, artisti tutti accomunati anche dalla loro disposizione a contaminare il dominio dell'arte con quelli del design, dell'architettura, della musica d'ambiente, producendo anzitutto oggetti problematici “di site-specific design”, concepiti su commissione e capaci di rispondere anche a

un progetto funzionale e identitario della Fondazione. Le loro opere donate alla pinacoteca o alla biblioteca della Querini – specie il rivestimento di Stefano Arienti applicato alla porta tagliafuoco nel portale del Portego¹¹, l'installazione sonora *5 orologi, 5 brani, 1 museo* di Mauro Sambo nel Salotto Rosso, i vocabolari parlanti di Mariateresa Sartori che nella sala dei dizionari offrono le invarianti plastiche e prosodiche de *Il suono della lingua*¹² attraverso una scomposizione e ricomposizione asemica di una poesia recitata, – sono tutte, prima che opere d'arte, ottime risposte a specifici problemi di design, di restauro, di museografia, di teatro, di didattica museale, cioè funzionano come dei “rimedi”: “ri-mediano”, mediano nuovamente. Ri-mediano segni, testi, oggetti, pratiche, valori d'uso, memorie in quegli spazi dati. Per quanto differenti per sostanza espressiva, genere testuale, dominio e pratica d'uso, le opere funzionali e site-specific frettolosamente citate sopra sono accomunate anche dalla capacità di incidere in un complessivo effetto figurale e atmosferico, specie per il fatto di esibire dei *pattern* visivi, sonori o tattili di una certa e voluta complessità.

Vale la pena ricordare che la composizione artificiale (tecnica) di un *pattern* stocastico – ad esempio, in un pavimento o un arazzo – sfrutta anzitutto un modello statistico della percezione che – semplificando – funziona tanto più per indici di tendenza (medie e mediane) quanto più si percepisce da lontano, e inversamente, si spiga con indici di dispersione (scarti e varianze) quanto più si percepisce da vicino. L'apprensione del *pattern* in vista della sua categorizzazione percettiva oscilla dunque tra “indistinto” e “distinto”, oscillando anche – come abbiamo visto nel caso del pavimento di Scarpa e degli arazzi di Morganti – tra due letture contrarie ma non contraddittorie: una lettura “figurativa” che assume il *pattern* percettivo come indice della costituzione mereologica di un corpo reale o virtuale, e una lettura “plastica”, che lo riduce a puro diagramma di forze-forme, a schema di relazioni (oppositive) astratte. L'opposizione tra la lettura figurativa e quella plastica cerca di comporsi grazie a un punto di vista di secondo grado indicato come “figurale”¹³.

È dal punto di vista figurale che questi *pattern* non figurativi¹⁴ possono effettivamente mettere in scena uno specifico “saper fare” tecnologico e artigianale, sempre localizzabile e storicizzabile, tracciabile, radicato nella storia del luogo e ormai necessario a testimoniare l'autenticità individuale (l'unicità) del luogo stesso. Dunque, l'effetto di “auten-



A sinistra: Maria Morganti, installazione alla Fondazione Querini Stampalia, Venezia 2008.

A destra alcune annotazioni tra gli appunti di lavoro dell'artista sul progetto di quell'installazione, estate 2006-inverno 2008, con campioni degli strati di colore

ticità” di queste opere che abbiamo bollato “Made in Querini” è ben più che un effetto; la loro effettiva autenticità è nel fatto che esse non rappresentano qualcos’altro, ma ne “esemplificano”¹⁵ figuralmente e realmente delle proprietà. Il colore di Morganti, la prosodia di Sartori, l’atmosfera di Sambo, gli oggetti ri-mediati di Arienti sono “esemplificazioni” dimostrabili negli effetti e archeologicamente tracciabili nella loro genesi. Insomma, è come se questi artisti avessero tentato di porsi per un attimo nei panni di un archeologo proveniente dal futuro. In questo senso il “Made in Querini” si pone come un modello di complessità “realista” e testualista, opposto a una concezione semplicistica e post-moderna del Made in Italy giacché risolta sul piano dello styling e nel gioco finzionale delle rappresentazioni più stereotipate sulle quali, per esempio, prospera il fenomeno fraudolento dell’*Italian sounding*¹⁶.

Note

1. È un fenomeno psico-semiotico studiato in economia e marketing da circa mezzo secolo: cfr. per es. D. Vianelli, F. C. Marzano, *L'effetto country of origin sull'intenzione d'acquisto del consumatore: un'analisi metodologica*, EUT Edizioni, Trieste 2012. Lo si intende come un vero e proprio "indice" che intende misurare quanto le conoscenze stereotipate del paese d'origine (reale o ideale) di un prodotto rifrangano effettivamente la percezione e categorizzazione di quel prodotto da parte di un dato insieme di consumatori, favorendone o meno la propensione all'acquisto. Al crescere dei fenomeni di globalizzazione produttiva e commerciale tale indice ha seguito lo sfaccettarsi della nozione di "Made in ...", in una pluralità di componenti – "Assembled in", "Parts Supplied by", "Engineered in", "Designed in", ecc. – che misurano la reputazione del *know-how* progettuale e artigianale specifico di un paese e non riprodotto altrove. Qui sosteniamo l'ipotesi che l'evidenza di specifiche "teorie italiane" dell'arte si rifletta anche in altri domini sociali, specialmente nella categoria del "Designed in Italy".

2. Il termine "autopavimentante" intende tradurre l'inglese "rep-tile" coniato dal matematico Solomon Wolf Golomb nel 1962 per indicare la proprietà di alcuni poligoni di essere esattamente tassellati in figure a loro omotetiche. Il caso in questione vi sarebbe classificato come figura detta L-triomino (rep-4).

3. Possiamo escludere una disposizione casuale perché vi sono combinazioni che non ricorrono mai, cioè non si trovano tutte le simmetrie statisticamente più probabili nell'insieme delle possibili permutazioni casuali.

4. V. Pastor, *De Querini Stampalia: nel segno di Carlo Scarpa*, Il Poligrafo, Padova 2017, p. 25.

5. Cfr. M. Mazza, *Carlo Scarpa alla Querini Stampalia: disegni inediti*, Il Cardo, Venezia 1996, p. 32.

6. In questa distinzione della retorica visiva tra un livello plastico e un livello iconico ci riferiamo essenzialmente alla "retorica del piano plastico" trattata dal Groupe µ: F. Edeline, J.-M. Klinckenberg, P. Minguet, *Traité du signe visuel: pour une rhétorique de l'image*, Seuil, Parigi 1992.

7. Cfr. M. Morganti, C. Bertola, *Maria Morganti: diario cromatico*, Gli Ori, Prato 2008.

8. Il diario delle cinque *Sedimentazioni* è soprattutto documentato nel metodico e scrupoloso archivio *on line* dell'artista, <http://www.mariamorganti.it>. Cfr. inoltre: M. Morganti, P. Morganti, *Un diario tira l'altro*, Corraini, Mantova 2010.

9. Cfr. M. Morganti, C. Bertola, *Maria Morganti: l'unità di misura è il colore*, Silvana editoriale, Cinisello Balsamo 2010.

10. Cfr. C. Bertola, M. Savaris, *Una possibile vocazione: il contemporaneo nei musei del Veneto*, Regione del Veneto, Venezia 2005.



11. Cfr. C. Bertola, *Stefano Arienti: disegni dismessi*, Gli Ori, Prato 2008.

12. Cfr. C. Bertola, *Mariateresa Sartori: il suono della lingua*, Gli Ori, Prato 2008.

13. Giusta la lezione della semiotica greimassiana che intende il livello (d'analisi) "iconico" e quello "plastico" come i due poli opposti (contrari e non contraddittori) della categoria del "figurale", dunque, come estremi di un gradiente d'astrazione/figurazione (Cfr. A. J. Greimas, *Sémiotique figurative et sémiotique plastique*, in "Actes Sémiotiques. Documents", vol. LX, 1984; tr. it. *Semiotica figurativa e semiotica plastica* in P. Fabbri, G. Marrone (a cura di), *Semiotica in nuce II. Teoria del discorso*, Meltemi, Roma 2001, pp. 196-210). Tuttavia, qui assumiamo un punto di vista diverso (ma compatibile), fenomenologicamente riferito alla flagranza della semantizzazione percettiva.

14. Vedi per esempio come Patrizia Magli – leggendo un *pattern* pittorico di Hans Richter – contrappone alla categoria del "figurale" (plastico + figurativo) quella dell'"indiscernibile" (non-figurativo + non-plastico): P. Magli, *Indiscernable. Entre figure, figuratif, figural*, in T. Migliore (a cura di), *Retorica del visibile. Strategie dell'immagine tra significazione e comunicazione*, Aracne, Roma 2011, pp. 35-42.

15. Dobbiamo a Nelson Goodman l'importante distinzione (in filosofia del linguaggio) tra "denotazione" (rinvio a un referente nel mondo) e "esemplificazione metaforica" (campionatura di proprietà in un mondo possibile).

Cfr. N. Goodman, C. Z. Elgin, *Reconceptions in philosophy and other arts and sciences*, Hackett, Indianapolis 1988, p. 23.

16. Con *italian sounding*, da qualche anno, si etichetta l'uso di stereotipi (nomi e immagini) italianeggianti nel packaging e nella pubblicità di prodotti non Made in Italy che causa enormi svantaggi commerciali specie al comparto delle esportazioni alimentari.

